

Benito Pérez Galdós

Miau



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Primera edición: 1985
Tercera edición: 2012
Quinta reimpresión: 2023

Diseño de colección: Estrada Design
Diseño de la cubierta: Manuel Estrada
Ilustración de cubierta: Louis Le Nain: *Familia de campesinos en interior* (detalle)
(1640). Museo del Louvre, París
© Erich Lessing / Album

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la introducción: Herederos de Ricardo Gullón
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1985, 2023
Calle Valentín Beato, 21
28037 Madrid
www.alianzaeditorial.es



ISBN: 978-84-206-7363-9
Depósito legal: M-12.817-2012
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

9	Introducción, por Ricardo Gullón
34	Cronología
38	Bibliografía seleccionada

MIAU

43	Capítulo 1
54	Capítulo 2
62	Capítulo 3
73	Capítulo 4
81	Capítulo 5
86	Capítulo 6
94	Capítulo 7
101	Capítulo 8
107	Capítulo 9
119	Capítulo 10
128	Capítulo 11
138	Capítulo 12
147	Capítulo 13
156	Capítulo 14
163	Capítulo 15
169	Capítulo 16
178	Capítulo 17
185	Capítulo 18

195	Capítulo 19
203	Capítulo 20
213	Capítulo 21
223	Capítulo 22
234	Capítulo 23
244	Capítulo 24
253	Capítulo 25
263	Capítulo 26
273	Capítulo 27
281	Capítulo 28
291	Capítulo 29
299	Capítulo 30
309	Capítulo 31
316	Capítulo 32
327	Capítulo 33
335	Capítulo 34
341	Capítulo 35
348	Capítulo 36
356	Capítulo 37
364	Capítulo 38
374	Capítulo 39
381	Capítulo 40
388	Capítulo 41
400	Capítulo 42
409	Capítulo 43
416	Capítulo 44

Introducción

La década maravillosa

La década de los ochenta (siglo XIX) asistió a un fenómeno de singular grandeza: once magníficas novelas de Galdós aparecieron en rápida sucesión, las mejores de su autor, salvo la excepción de *Misericordia*, 1897. De este año es *Paz en la guerra*, de Unamuno; en 1895 ya Valle-Inclán había dado *Femeninas*, testimonio de distinta modalidad de escritura. En diez años publicó don Benito sin pausa alguna, en prodigioso flujo creador, invenciones tan ricas y variadas como *La desheredada* (1881), *El amigo Manso* (1882), *El doctor Centeno* (1883), *Tormento* y *La de Brindgas* (1884), *Lo prohibido* (1884-1885), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), *Miau* (1888), *La incógnita*, *Torquemada en la hoguera* y *Realidad* (1889), *Ángel Guerra* (1890-1891).

La familia de León Roch (1878) cierra el ciclo de las llamadas «novelas de la primera época» y el año si-

guiente se acaba la segunda serie de los *Episodios nacionales*. Si su autor llamó «novelas contemporáneas» a las escritas a partir de ese momento, la razón es clara: quería trascender ciertas limitaciones impuestas a sus obras anteriores por la voluntad de probar. Si un cierto didactismo nunca dejó de traslucirse en los textos galdosianos, es igualmente verdad que desde fecha relativamente temprana la conciencia artística del autor prima sobre otras consideraciones y consiente a la creación libertades tan notables que, según intenté mostrar no hace mucho, dan lugar a un curioso fenómeno que, con su poquito de imaginación, cabría llamar rebelión del texto.

Cuando éste habla por sí mismo, y así sucede en los recién mencionados, basta escucharle para descubrir su libertad. Escritura en libertad en la cual se entrecruzan, mediadas por el narrador, conversaciones, divagaciones solitarias de los figurantes, fantasías, sueños y quimeras. Las actuaciones se cargan de significado y las funciones actoriales se multiplican.

El protagonista

Abierta la imaginación del autor y suelta su mano por los casi dos años entregados a la fabulosa construcción de *Fortunata y Jacinta*, se hallaba aquél en plena disponibilidad creadora y, conforme le sucediera en recientes ocasiones con Celipín Centeno, Ido del Sagrario y Rosalía Bringas, un personaje apenas esbozado sale de las sombras del vasto mundo novelesco y reclama la consisten-

cia de que hasta ese punto carecía. Lo incipiente pedía exposición y desarrollo.

En el primer capítulo de la tercera parte de *Fortunata y Jacinta* se habla de política y administración («tema picante») en los términos que cabe esperar de los contertulios, empleados o cesantes: «Con este desbarajuste que hay ahora no se sabe ya por dónde anda uno», «... aquí se hacen mangas y capirotos de los *derechos adquiridos*». Alguien no mencionado hasta entonces se deja oír:

Pues yo —murmuraba una voz que parecía salida de una botella, voz correspondiente a una cara escuálida y cadavérica en la cual estaban impresas todas las tristezas de la Administración española— sólo pido dos meses, dos meses de activo para poderme jubilar por Ultramar. He pasado el charco siete veces, estoy sin sangre y ya me corresponde retirarme a descansar con *doce*. ¡Maldita sea mi suerte!

En el mismo capítulo, y ya en otro Café, se identifican la voz y el rostro del sujeto a quien «faltaban dos meses de empleo para poder pedir la jubilación». El retrato se ajusta a lo que se dirá en *Miau*:

Tenía pintada en su cara la ansiedad más terrible; su piel era como la cáscara de un limón podrido, sus ojos de espectro, y cuando se acercaba a la mesa de los espiritistas, parecía uno de aquellos seres muertos hace miles de años, que vienen ahora por estos barrios, llamados por el toque de la pata de un velador. El clima de Cuba y Filipinas le había dejado en los huesos, y como era todo él una pura mojama, relumbraban en su cara las miradas de tal modo que parecía que

se iba a comer a la gente. A un guasón se le ocurrió llamarle Ramsés II, y cayó tan en gracia el mote, que Ramsés II se quedó.

Todavía dará el narrador otra vuelta de tuerca a la irónica presentación:

Pasando con desdén por junto a los espiritistas, se sentaba en el círculo de los empleados, oyendo más bien que hablando, y permitiéndose hacer tal cual observación con voz de ultratumba que salía de su garganta como un eco de las frías cavernas de una pirámide egipcia.

—Dos meses, nada más que dos meses me faltan, y todo se vuelve promesas, que hoy, que mañana, que veremos, que no hay vacante...

y a renglón seguido se fija la identificación nominativa, Ramsés II-Villaamil.

Situación y personaje quedan establecidos en estas páginas del supertexto, resumiendo en pocas palabras lo sustancial del caso: arbitrariedad del poder e indefensión del individuo. (Tema de actualidad permanente, aun si lectores distraídos no son capaces de ir más allá de la anécdota). Al conocedor de la preocupación galdosiana por la corrupción política endémica en el país y por los riesgos de un sistema de gobierno en que las ideas de justicia y libertad significaban poco, no puede sorprenderle que decidiera explorar, muy a su manera, una problemática que es la misma examinada por escritores como Unamuno, Ortega, Baroja... y Kafka. Al adelantarse a ellos y por presentar con tan intenso dramatismo

una cuestión que, lejos de inactual, parece hoy más acuciante que nunca, la modernidad de Galdós resalta mejor.

Lo personal fundido en una textura que lo universaliza constituye la opción galdosiana. En el primer capítulo de *Miau* resuena ya la conocida «voz cavernosa y sepulcral», y no tarda en aparecer el hombre

alto y seco, los ojos grandes y terroríficos, la piel amarilla, toda ella surcada por pliegues enormes en los cuales las rayas de sombra parecían manchas, las orejas transparentes, largas y pegadas al cráneo; la barba corta, rala y cerdosa, con las canas distribuidas caprichosamente, formando ráfagas blancas entre lo negro; el cráneo liso y de color de hueso desenterrado como si acabara de recogerlo de un osario para taparse con él los sesos. La robustez de la mandíbula, el grandor de la boca, la combinación de los tres colores, negro, blanco y amarillo, dispuestos en rayas, la ferocidad de los ojos negros, inducían a comparar tal cara con la de un tigre viejo y tísico que, después de haberse lucido en las exhibiciones ambulantes de fieras, no conserva ya de su antigua belleza más que la pintorreada piel.

Comparada con la descripción leída en *Fortunata y Jacinta*, la recién transcrita se beneficia de un acercamiento progresivo a la metáfora «tigre viejo», sugeridora de un pasado mejor, como fue el de Villaamil, allanándose el camino hacia una visión imaginativa de los personajes. No tardando, observará el lector (como lo hace uno de los actantes) que al cambiar la imagen se insinúa un sentimiento del desenlace: «...el pobre don Ramón,

cuando cierre el ojo, se irá derecho al Cielo. Es un santo y un mártir».

Lo expuesto en el esbozo fortunatesco encuentra cabal desarrollo en uno de los monólogos del protagonista (cap. 4), cuando se le representa toda su vida burocrática en la Península, Cuba y Filipinas. Un cambio importante se produjo cuando pasó del Ministerio de Ultramar al de Hacienda, en donde sus proyectos, méritos e insuficiencias aparte, acabarían siendo objeto de chacota y alejándolo de la nómina. Esto implanta en su cerebro la idea de un enemigo oculto, de un victimario resuelto a destruir sus esperanzas tan pronto como se aventure a sentirlas.

La cesantía de Villaamil no fue hecho insólito sino parte de un sistema en que la subida al poder de un partido implicaba la incorporación al presupuesto de sus amigos y paniaguados con el correlativo alejamiento del comedero de los beneficiarios de la situación política anterior. Que un funcionario fuese probo, competente y cumplidor de su deber no bastaba para eximirle de la ley general; lo que al protagonista de la novela le cuesta trabajo aceptar no es la cesantía, sino la permanencia inexorable en ella.

El personaje pide ser entendido en su peculiaridad, y toda analogía con los cesantes ocasionales confunde más que ilumina: relacionarlo con ellos aleja del meollo de la cuestión. Las penurias del protagonista, la frivolidad de mujer, hija y cuñada, los desaires recibidos y las burlas que se le infieren convierten su existencia en continuado padecer. Considero un error soslayar o reducir la importancia del motivo económico, de los agobios en que se debate Villaamil, y más equivocado aún es calificar de

manía persecutoria su conducta. No le faltan razones para creerse perseguido y sentirse acosado. Tanta persistencia en la desdicha explica su creencia en el enemigo oculto que una y otra vez frustra sus esperanzas: la noria del pensamiento –diría Antonio Machado– no cesa de girar, con los cangilones llenos de lo mismo.

Funcionario competente, prepara un plan para sanear la Hacienda española, y el primer punto del proyecto lo encabeza una palabra cuya mención, temeraria, basta para hacerle sospechoso: Moralidad. No pocos, en los estamentos políticos y administrativos la interpretarían como agresión personal y alguno se inclinaría a parodiar con medio siglo de antelación al ministro alemán: cuando oigo la palabra Moralidad saco mi revólver y disparo.

Quien pasa de la novela a la Historia sin advertir la diferencia de sustancia, corre peligro de perder el hilo y la pauta de la invención: el proyecto funcional de Villaamil pertenece a orden distinto de las reformas hacendísticas concebidas por algunos políticos de la Restauración. Lo recomendable es tener en cuenta el clima proyectista del momento para explicarse el esfuerzo de nuestro personaje.

Sirvió éste a alguno de esos políticos y una de las causas de su desesperación es que no acierta a comprender cómo en lugar de aquellos estimables varones opera ahora ese ente sin nombre, bien definido como el Enemigo. ¿Por qué tal cambio y la injusticia de él derivada?

El profesor Robert J. Weber, a quien debemos la publicación de la primera versión de *Miau*, en su excelente estudio preliminar indicó la posibilidad de «imaginar que Pantoja también se habría suicidado si el gobierno le hubiera quitado su trabajo». («Introducción», *Miau*, La-

bor, 1973). Es posible, y la hipótesis ayuda a entender el ejemplo novelado por Galdós.

Infierno. Demonios

La estructura temática se refiere al «mundo absurdo» de la burocracia, mundo de la injusticia y de la arbitrariedad; la estructura narrativa sigue una pauta muy conocida y con frecuencia utilizada, la del descenso a los infiernos, prolongado aquí conforme al modelo dantesco, por el ascenso (hipotético) al Paraíso.

Para entender el significado de esta pauta convendrá observar una polaridad que, como en *Fortunata y Jacinta*, pero con entidad inferior, subyace en los estratos profundos de la novela: la polaridad Mal-Bien, Infierno (real)-Paraíso (soñado). Poderes demoníacos, Injusticia, Corrupción, rigen la zona negativa; en la positiva habita un dios cuyas notas distintivas son la Bondad y la Impotencia. El polo negativo es tangible, según se constata en las referencias al círculo familiar y a los tenebrosos laberintos ministeriales; el positivo es producto de la imaginación de Luisito Cadalso, nieto del protagonista, que desde la inocencia contempla y compadece las angustias de la desesperanza.

La visión del mundo, amarga e irónica o amargamente irónica, procede de una intuición que impone al texto su forma y la declara por medio de las metáforas. Veamos uno de los pasajes más iluminadores. El protagonista, acompañado por un amigo, se interna en un «corredor no muy claro» del Ministerio:

A lo largo del pasadizo accidentado y misterioso, las figuras de Villaamil y de Argüelles habrían podido trocarse, por obra y gracia de hábil caricatura, en las de Dante y Virgilio buscando por senos recónditos la entrada o salida de los recintos infernales que visitaban [...]. Ni Dante ni Quevedo soñaron, en sus fantásticos viajes, nada parecido al laberinto oficinesco...» (cap. 35).

Sin soltar el hilo de la metáfora oiremos al personaje calificar de reptiles a los miserables actantes de esos recintos y de «cojitranco de los infiernos» a uno de ellos.

El ministro no tiene nombre, ni lo necesita. A diferencia de quienes en el pasado intervinieron en la vida burocrática de Villaamil, el del tiempo de la narración sólo es mencionado una vez, incidentalmente (por Pura), y se comprende por qué: encarnación abstracta del mal, poco importa quién sea la persona que encarna las fuerzas que fijan el destino del hombre. Críticos hay que advirtiendo ese carácter abstracto e invisible del Enemigo aluden a él como deidad impersonal (Peter Bly, 120), sin notar el carácter satánico de tal deidad, en 1888 y cien años después.

El demonio o diablillo más activo en el cuadro resulta ser Víctor Cadalso, yerno viudo de Villaamil, que enloqueció a su mujer, Luisa, y en el curso del discurso se entretendrá trastornando a su cuñada, Abelarda. Los indicios de su condición se multiplican: él es quien reputa de loco a su suegro y afirma su incapacidad para «desempeñar ningún destino en la Administración» (cap. 33). Desde su regreso de Valencia intuye la cuñadita la extraña condición del sujeto: «Has entrado en casa como Mefis-

tófeles, por escotillón, y todos nos alteramos al verte» (cap. 10). Sus recuerdos operáticos le sirven bien en esta ocasión, y la alteración consignada anticipa la muy intensa que pronto habrá de causarle: «Eres muy malo, muy malo. Conviértete a Dios...», le dice, y él: «No creo en Dios [...]; a Dios se le ve soñando, y yo hace tiempo que desperté» (y tales sinrazones las escucha su hijo, el soñador). Al retirarse, después de larga conversación, «llevaba en los labios risilla diabólica» (cap. 20), adjetivo confirmado cuando «en un rapto de infernal inspiración» (cap. 30), le pregunta si por seguirle abandonaría casa y padre. El clavo lo remacha el narrador cuando, sobre afirmar que tiene «demonio de su guardia», lo describe saliendo de la iglesia «como alma que lleva Satanás», dejando a Abelarda como «si hubiera visto que al púlpito de la iglesia subía el Diablo en persona» (cap. 32).

Soñando (y no es preciso subrayar la importancia de los sueños en las novelas galdosianas) encuentra Víctor una figura ambigua cuyo significado se declarará más tarde:

Soñó que iba por una galería muy larga, inacabable, con paredes de espejos, que hasta lo infinito repetían su gallarda persona. Iba por aquel inmenso callejón persiguiendo a una mujer, a una dama elegante, la cual corría agitando con el rápido mover de sus pies la falda de crujiente seda. Cadalso le veía los tacones de las botas, que eran ...¡cascarones de huevo!

La alcanza, oye su «voz ronca», observa que lleva una cómoda como portamonedas y se despierta sintiendo

«terror supersticioso» (cap. 11). Los espejos aluden al narcisismo del personaje. ¿Estará viendo al demonio de su guarda? ¿Imagen transfigurada de su protectora oculta? La fragilidad de la relación apunta en los tacones (cáscaras de huevos) y la riqueza de la individua en las dimensiones del portamonedas. Pesadilla sujeta a la concentración y a la lógica propias del sueño.

Argüelles desmitifica al personaje y a su protectora, reduciéndolos a lo que en verdad son, al informar a Villaamil de que la querida de Víctor, lejos de joven y bella es un «tiburón» de sesenta años, «fofa y hueca», «todo postizo». Tal es la consistencia en el mundo de la vigilia de quien con malas artes ayuda al miserable a salir de aprietos y a subir en la escala burocrática.

Por encima y más allá del ruín sujeto está el verdadero adversario, el enemigo malo. Según Villaamil dice a los mozos encontrados en la taberna, ese enemigo es «el gran pindongo del Estado», «el mayor enemigo del género humano, y a todo el que coge por banda lo divide...» (cap. 42). Y a los pajarillos que huyen asustados les pide que no se asusten pues no es el «Ministro sin entrañas», representante de la «gran bestia» (Ortega), de quien piensa el niño visionario que tiene la culpa «de todo lo que está pasando» (cap. 40).

Metamorfosis en las metáforas

Respecto al protagonista, desde su presentación entran en juego las imágenes, desde «tigre viejo y tísico» sucesivas metamorfosis de creciente expresividad irán revelan-

do su genuina consistencia de víctima. Así se reconoce, con desmesura desesperada, al aceptar el mote MIAU como equivalente al INRI, «el letrado infamante que le pusieron a Cristo en la cruz...» (cap. 35). Identificarse con Cristo es demasiado, pero explicable dada la alteración mental de la víctima y su situación.

Acudirá el narrador a corregir el exceso; avanzada la novela, al oír a Víctor que el niño ha de salir de su hogar, siente el desventurado que culmina su martirio: «dio unas vueltas sobre sí mismo [...], abrióse de piernas, alzó los brazos enormes, simulando la figura de San Andrés clavado en las aspas» (cap. 38). Escena dramática como la del Ministerio. Así había de ser por exigencia de un texto dramatizado desde el principio hasta el fin, sin que lo grotesco de ciertos momentos y la carga irónica del conjunto reduzcan la dolorosa tensión del incidente. La metáfora final, mártir, responde a un desenlace en que confluyen paradójicamente el martirio infligido por la sociedad y la ascensión soñada a la paz.

El infierno-vida precede al conocimiento; sólo a partir de él puede el alma comprender y aceptar el sufrimiento como camino de salvación. Dios es el conocimiento y la serenidad: ir hacia Él supone un modo seguro de encontrar el descanso. Se ha de renunciar a la vida, como en la profesión religiosa, para ingresar en el espacio de la serenidad.

Dios no puede decir «dónde» se hallan infierno y purgatorio, pues los lugares del castigo están antes y no después de llegar a su presencia, son producto de la malignidad humana. Villaamil sabe, por comunicación de su nieto, que no tiene nada que hacer en el mundo, «cuanto

más pronto [se] vaya al cielo, mejor». La voz del niño en que resuena la voz de la conciencia, le inunda «de un sentido afirmativo, categórico» que le indica el camino a seguir. Lo escuchado como revelación divina responde y confirma lo que su propio juicio le indica.

Resuelta la partida, puede Villaamil contemplar la belleza de lo natural, oculta durante su vida por «la muy marrana Administración» y «las cochinas caras» de Ministros y tipos de análoga ralea. Los árboles, el cielo le hacen sentirse otro, independiente y dueño de sí. En las páginas anteriores al suicidio no se asiste a un vía crucis sino a una ascensión (con intermitencias dictadas por la curiosidad), un recorrido por calles y plazas en espera del desenlace.

Metáforas para tres damas

Bien asentadas en el espacio de la cursilería, las mujeres de la familia que, por inconsciencia, frivolidad y estupidez amargan la vida de Villaamil, se desviven por aparentar lo que no son, perdiéndose en vagos recuerdos de un ayer en el que, durante un instante, alguien las vio o dijo verlas según ellas se imaginaban. El infiernillo doméstico hace más penosa la situación del protagonista, ni entendido ni ayudado por las mujeres.

Según el sistema metafórico rector de la totalidad, las señoras son conocidas por un apodo salido del gallinero del Teatro Real al que asisten con frecuencia. Por su aspecto relamido, lo menudo y aniñado de sus facciones y sus pretensiones de aparentar, las llamaban las *Miau*, pa-

labra alusiva a lo gatuno de su aspecto y a lo ridículo de sus pretensiones. Empeñadas en fingir, viven lo que llamé «la tensión del suponer», sin engañar a nadie (quizá al «ínclito Ponce», novio de Abelarda). No es el caso de Rosalía Bringas (otra pretenciosa) que dispone de un arma –la belleza– de que ellas carecen; el burlón remoque alude tanto como a su aspecto, al hecho de presentarse como imagen de lo que no pueden alcanzar: «miau» como equivalente a «límpiase que estás de huevo» o al más tardío «¡Que te crees tú eso!».

Como a Villaamil, el texto las somete a metamorfosis en la imagen. Si su espacio, el de la cursilería, es invariable, ellas sí varían. Pura, la mujer de Villaamil, no fue siempre la anciana de cabellera teñida, «con cierta efusión extravagante de los mechones próximos a la frente», que abre la puerta a su nieto en el primer capítulo de la obra. Retrocediendo, el narrador la transporta a un pasado en que alguien la describió como «figura arrancada de un cuadro del Beato Angélico», punto de vista que el narrador no se decide a tomar en serio.

Cursis antes, cursis después, con variantes en la distancia entre la realidad y la apariencia (no escapa Víctor a ese ambiente de trapacerías, y en seguida lo veremos). El mundo de la ópera en que se refugian es el mundo de la evasión y de la representación. Entran en él con billetes gratuitos, «de tifus», según dice el narrador, y cuantos las rodean en el paraíso del Real saben que así es.

Al iluminar el pasado, el caso de Milagros destaca por ser quien tuvo alguna razón para imaginar un futuro distinto al presente en que el lector la conoce. Voz agradable y afición a la música le permitieron concebir una ca-

rrera de cantante. De cómo fue entonces dejó testimonio el admirador lejano que la evocó actuando como «pudorosa Ofelia» en una sala provinciana. Tan exagerada como se quiera, y disminuida por la ironía narrativa, la imagen persiste y su persistencia hace más agudo el contraste entre lo de ayer y lo de hoy.

Una escena grotesca (grotesca en contexto) lo hará ver, con cierta crueldad. Una mañana como tantas el desayuno es improbable y el almuerzo dudoso. La «figura de Fra Angélico», ahora «hociquillo amoratado», sale de su cuarto y se hace cargo de la situación. Su ánimo basta para confortar a Milagros y Abelarda. Desde la cocina y la alcoba rompen a cantar.

Quien ayer fue promesa, y hasta algo más que promesa, cambió el *bel canto* por la tortilla de patatas, el arte de Rossini por el de Vatel: «Cuando había provisiones, o, si se quiere, asunto artístico, la inspiración se encendía en ella y trabajaba con ahínco, entonando a media voz, por añeja costumbre y con afinación perfecta, algún tiernísimo fragmento como el *moriamo insieme, ah! si, moriamo...*». Las locuciones «goce espiritual», «asunto artístico», «inspiración» tienden –siguiendo la ley general del texto– a transmutar a la pudorosa Ofelia en diva del fogón.

Si expresivo del cambio de situación, el momento en que el dúo de Norma hace las veces de desayuno todavía ha de ser contemplado como prueba del «don felicísimo de vivir siempre en la hora presente y de no pensar en el día de mañana» (cap. 7), que poseen estas mujeres.

Respecto a la más joven, la transfiguración acontece ante el lector en un período relativamente breve, y por las malas artes del seductor que no seduce. La ambigüedad

del narrador se insinúa en el nombre irrisorio y se afirma en la presentación «en un certamen de caras insignificantes se habría llevado el premio de honor»; cursi, sosa y adjetivos de este jaez la acompañan. La grisura del personaje es evidente, y no menos lo es su condición apacible, tranquila y servicial: se ofrece a hacer recados, a arreglar y planchar la camisa de su padre, cuidará del sobrino... Condición que empezará a cambiar desde el regreso de Víctor.

Retroceder para iluminar y precisar la concatenación de los incidentes es buena táctica narrativa. En el capítulo 13 sirve, además, para establecer un precedente de lo que le sucederá a Abelarda, informando de lo ocurrido a su hermana, mujer y víctima de Cadalso, muy enamorada de su marido y llevada por éste a la locura y la muerte. Acto demencial destacado fue arrojarle del lecho «pidiendo un cuchillo para matar a Luis».

Escena que se repetirá más tarde, en circunstancias semejantes. Abelarda, engañada por el cuñado, sin otro móvil que burlarse de ella, cae a su vez en la demencia o en algo cercano. Pasa de la duda (manifiesta en el extenso soliloquio del capítulo 18, uno de los mejores de la novelística galdosiana) a la inquietud y al llanto, de ahí a la turbación y a la confidencia, más tarde a la esperanza y finalmente al arrebatado de locura en que como su hermana y por la misma causa busca un cuchillo para matar al niño, vengando en el hijo la perversidad del padre. El tránsito gradual de lo uno a lo otro, de la trivialidad a la desmesura, lo fija el narrador mediante acumulación de pormenores y con moderadas incursiones en la conciencia del personaje. Según verá el lector, el cambio se produce sin aceleración, pero continuadamente, hoguera

que crece de sí misma, fuego de un rescoldo cuya brasa ardió sin apenas ser reconocida en el lejano ayer.

Cuando Víctor acude a la casa para llevarse al niño, la transfiguración de las mujeres es completa: de gatitas relamidas pasan a ser tres furias cuyas uñas amenazan al perverso. Y éste, con su diabolismo auestas, no deja de adscribirse al mismo espacio que ellas. Si vendió su alma al diablo, la razón no es dudosa: lucir en su pequeño mundo sacrificándolo todo al oficio de aparentar.

El niño angélico

Luisito sirve en el texto dos funciones complementarias: la del inocente que por su inocencia misma puede vivir en el sueño lo negado a los adultos y la de conciencia del protagonista, a quien señala el camino de la liberación. De mano del niño entra el lector en la novela y va conociendo a la mujer de Mendizábal, a la abuela, a las tías; de su mano, también, llegará hasta Dios. Es, pues, pieza importante de la construcción y vale la pena examinar con cuidado lo que su minúscula figura representa en la pauta estructural. El descenso a los infiernos de Villaa-mil no concluye cuando encuentra la verdad; otro guía, más candoroso que el Virgilio de los laberintos ministeriales, le propondrá una salida, en busca de la paz, que es el paraíso.

No hace mucho, el profesor Ruano de la Haza escribió que «el Dios de Luis no es otra cosa que el niño mismo, o más bien una prolongación de su personalidad, su *alter ego*, y la principal función de sus visiones es simplemente